

6-1994

Notas sobre la enseñanza de la escritura teatral en España

Cristina Santolaria

Universidad de Alcalá de Henares

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Ríos, Juan Antonio. (1994) "Instrumentos para una historia del teatro en España," Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 5, pp. 229-237.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

15

NOTAS SOBRE LA ENSEÑANZA DE LA ESCRITURA TEATRAL EN ESPAÑA

Cristina SANTOLARIA
(Universidad de Alcalá de Henares)

Al margen del ámbito universitario y con frecuencia totalmente desvinculado de él, se desarrolla la labor de numerosos profesionales cuya actividad se inscribe en el mundo teatral en sus más variadas facetas, incluida la docencia. Me estoy refiriendo a aquellos autores que, además de su trabajo como escritores, como directores e incluso, esporádicamente, como actores, desempeñan una actividad docente cuya finalidad no es otra que la de intentar transmitir su experiencia como hombres dedicados íntegramente al teatro, aunque su objetivo específico se centre en la enseñanza de la escritura.

Nadie duda sobre la dificultad que entraña enseñar a escribir cualquiera que sea el género o la forma elegida. No hay recetas que aseguren el éxito, ni esfuerzo que garantice un rendimiento óptimo, únicamente es posible transmitir unos consejos que, partiendo de la propia experiencia del docente, permitan un primer acercamiento a ese papel en blanco, o más corrientemente, ayuden en la corrección de aquellos errores o incoherencias que el autor experto detecta en las creaciones de sus discípulos.

En España, varios autores de reconocido prestigio en nuestras tablas desarrollan esta labor a la que nos venimos refiriendo, actividad siempre alejada de los medios universitarios, cuando realmente tendr a que tratarse de una materia optativa más a la que podr an acceder aquellos alumnos con inquietudes teatrales. Alfonso Sastre, José Luis Alonso de Santos, Fermín Cabal, José Sanchís Sinisterra, Jesús Campos, etc, son algunos de los profesionales preocupados por transmitir su experiencia en el campo de la escritura a numerosos autores n veles en distintas partes de nuestra geografía.

Para conocer en qué consiste su trabajo, cómo es asimilado éste por sus alumnos, las dificultades a las que deben enfrentarse, etc, nos hemos entrevistado con Fermín Cabal y Jesús Campos ¹, dos profesionales cuya metodología es diferente, pero no por ello menos efectiva. En las páginas siguientes trataremos de esbozar sus respectivos métodos a partir de lo que ellos mismos nos han explicado, pero admitiendo "a priori" que nunca dos clases son iguales y que éstas pueden ser muy distintas dependiendo del tipo de alumnado con el que el docente debe enfrentarse, mucho más si atendemos al carácter eminentemente práctico de estas enseñanzas.

Intentar diseñar la trayectoria de Fermín Cabal (León, 1948) en el breve espacio que nos permiten estas líneas es tarea ímproba, por lo que me limitaré a señalar aquellos acontecimientos más significativos de su carrera profesional. Este autor se inició en el mundo teatral a través del denominado teatro independiente, concretamente en Los Goliardos y Tábano. Con ellos aprendió "el oficio teatral" puesto que desempeñó trabajos como tramoyista, actor, ayudante de dirección, etc, especializándose en el papel de dramaturgo, aunque sus obras se realizaban en régimen de "creación colectiva". Fue miembro cofundador de las prestigiosas Salas Cadarso y Gayo Vallecana en las que se inició el llamado Teatro Estable en Madrid. A partir de 1978, y hasta nuestros días, Fermín Cabal ha ido estrenando sus creaciones ², galardonadas con numerosos premios, así como favorecidas con el aplauso del público y de la crítica. A esta labor es preciso añadir la dirección de algunas obras, los guiones cinematográficos y televisivos, así como sus colaboraciones en diversas revistas vinculadas al mundo teatral, todo lo cual contribuye a hacer de él un "hombre de teatro", y por lo tanto, una persona idónea para la enseñanza de las técnicas de escritura teatral.

La experiencia de Fermín Cabal en el terreno de la docencia de la escritura teatral no es sistemática, en el sentido de que no es su medio de vida, pero sí una actividad repetida a lo largo de varios años y cursos. Sus enseñanzas han sido impartidas en la Real Escuela Superior de Arte Dramático, en el Centro Nacional

¹ El material para el presente artículo ha sido obtenido en las entrevistas realizadas a dichos autores a lo largo del mes de julio de 1994.

² Su carrera ha estado jalonada con estrenos tan emblemáticos como *Tú estás loco*, *Briones* (1978), *Fuiste a ver a la abuela?* (1979), *Vade Retro!* (1982), *Esta noche gran velada* (1983), *Caballito del diablo* (1985), *Ello dispara* (1990) y *Travesía* (1993). A esta producción propia hay que añadir sus trabajos como adaptador, entre los que sobresalen *Sopa de miijo*, versión libre de *Aquí no paga nadie* de D.Fo (1979), *El preceptor*, de Lenz (1980), *Y yo con estos nervios*, de C.Durang (1989), *El búfalo americano*, de D.Mamet (1990), *Entre tinieblas*, de P.Almodóvar (1992), etc., por no mencionar más que algunos de sus más conocidos montajes.

de Nuevas Tendencias Escénicas, y desde 1.986 a 1.992, en el marco de la UIMP³, y dirigido principalmente a los participantes en el premio Marqués de Bradomín, F.Cabal ha impartido unos cursos que, según su propia opinión, han resultado sumamente enriquecedores.

A los alumnos que se matriculan en estos cursos se les exige tener una obra escrita, a partir de la cual se inician unas enseñanzas caracterizadas por su carácter eminentemente práctico, aunque, a medida que avanza el curso y conforme se van detectando los problemas, F.Cabal introduce los conceptos teóricos necesarios.

Como primer paso, F.Cabal pide a cada alumno la realización del análisis crítico de la obra que uno de sus compañeros ha aportado al curso; este análisis, en palabras del propio profesor, es un "Índice gráfico visual" consistente en señalar, en un esquema representativo de la obra en cuestión estructurada en sus escenas/cuadros, la presencia de cada uno de los personajes y la cantidad de discurso que pronuncia en cada una de estas intervenciones. Con la ayuda de este mapa, el autor-docente enseña a los jóvenes autores a distinguir quién es el protagonista y el antagonista, en qué personajes descansa la acción secundaria, si es que existe, qué elementos/personajes son los ayudantes u oponentes a la consecución del objetivo perseguido por el protagonista, cómo está realizada la distribución de la materia dramática, etc. Este esquema, tan emparentado a las técnicas de análisis de la semiología, sirve para que los alumnos adviertan la estructuración formal de sus obras.

El marco teórico en el que se sustentan las aclaraciones de F.Cabal, y que, como ya hemos dicho, surgen al hilo de los problemas localizados en las obras de sus discípulos, se basa principalmente en la *Poética* de Aristóteles, la cual es repasada para advertir qué elementos del maestro griego mantienen su vigencia en la actualidad. Asimismo, las categorías apreciables en el proceso de elaboración de los sueños, así como algunos rasgos más universales de los personajes cuentan para su diseño con la ayuda de la *Interpretación de los sueños* de Freud. Por último, la Gestalt⁴ le sirve a nuestro dramaturgo para realizar un encuadre del proceso de creación y de la estética de la recepción.

Aparte de lo dicho, a F.Cabal le resulta inexplicable aclarar qué se hace en una clase de tipo práctico, por lo que se ha limitado a exponernos qué conceptos son

³ En este mismo escenario, en el verano de 1.986, F.Cabal ya había presentado una ponencia sobre "Historia y Evolución de la Estructura Dramática" en la que revisaba las opiniones que sobre este tema habían dado Aristóteles, Lope de Vega, Nietzsche y B.Brecht; este trabajo fue recogido por *Primer Acto* (nº 215, septiembre-octubre, 1.986).

⁴ Vid. ARNHEIM, Rudolf, *Arte y percepción visual*, Alianza Editorial, Alianza Forma, Madrid, 1.983; MOLES, Abraham, *Teoría de la información y de la percepción estética*, Ediciones Júcar, Valencia, 1.975.

tratados a lo largo del curso a medida que las dificultades se presentan. Aunque la enumeración de los siguientes conceptos puede inducirnos a pensar en una forma sistemática de enseñanza, nada más alejado de la realidad docente de F. Cabal, cuyas clases no siguen un esquema prefijado sino que las aclaraciones surgen al mismo ritmo en que lo hacen los errores o aciertos de los jóvenes autores.

En los cursos sobre dramaturgia son tratadas cuestiones de tipo general -por poder aplicarse a cualquier tipo de creación literaria, y no exclusivamente a la dramática- tales como la escritura concebida como proceso en el que la inspiración y la composición son dos momentos concomitantes y durante el cual emergerá la estructura del objeto artístico; la concepción del texto como un organismo formado por diferentes tejidos (agónico, léxico, dianoico, performativo y audiovisual) indispensables todos ellos para el perfecto funcionamiento de un ser vivo; y la necesidad de un análisis global del objeto estético desde el punto de vista de la recepción.

Como específicos de la escritura dramática son aclarados temas tales como la acción y, por ser inherente a esta, la distribución de la información sobre determinadas circunstancias a lo largo de la obra; la diferencia entre el tiempo de la acción y el de la narración ⁵. Amplio e importante capítulo es el dedicado a los elementos que componen la obra dramática como son el "agon", la "peripecia", la "anagnórisis" y la "hamartía", las acciones secundarias y la presencia del protagonista y del antagonista, conceptos que, como su propio enunciado evidencia, son explicados a partir de la *Poética* aristotélica. También con la ayuda de la preceptiva clásica sobre la comedia y la tragedia se habla del final como cierre y de la existencia de "epifanías" y "catástrofes".

Uno de los pilares básicos de la creación dramática lo constituye el diálogo, de ahí la importancia que se le concede en estos cursos a su estructuración y función y a la diferencia entre la información y lo que se considera, en cierto modo, banalidades en el diálogo dramático. Es en este momento cuando F. Cabal suele introducir lo que Aristóteles denominó "dianoia", es decir, la ideología o discurso personal del autor que comporta la obra dramática y que se evidencia a través del diálogo del protagonista unas veces, o bien se deduce del propio desarrollo y desenlace de la acción. También en este apartado se estudian las acotaciones tanto externas como internas, y, por su vinculación con el lenguaje, son aclarados aquí conceptos tales como los registros y los niveles de la lengua. Similar relevancia

⁵ Para ejemplificar esta última cuestión, F. Cabal muestra la diferencia existente entre una creación teatral cualquiera y el *Decamerón*, obra ésta en la que el tiempo del relato se limita al "marco" en el que se insertan los cuentos (tiempo narrativo), frente al tiempo del relato de una obra dramática consistente en el tiempo del desarrollo de la acción.

es la que se le concede al personaje, uno de los protagonistas indiscutibles de la creación dramática, pese a que modernos análisis pretendan minimizar su importancia. Sus tipos, patologías, deseos, etc, son diseccionados por Fermín Cabal quien ejemplifica con los modelos extraídos de la más interesante dramaturgia mundial de todos los tiempos.

Un último punto merece nuestra atención y es lo que nuestro dramaturgo denomina "Y si ...". Con esta fórmula, utilizada una vez que está diseñada la obra, pretende abrir nuevas posibilidades, presentar nuevas opciones y variantes a la ya estructurada creación dramática. De esta forma comprueba si su obra, tal como está escrita, es la variante más firme y adecuada entre todas las posibles, o si conviene revisar alguno de los elementos de su composición.

La precedente exposición puede resultarnos excesivamente metódica y sistemática, pero es preciso recordar que no se trata más que de cuñas teóricas que Fermín Cabal va introduciendo cuando las realizaciones prácticas de sus alumnos lo requieren.

Jesús Campos (Jaén, 1.938) es el otro autor-docente con quien hemos mantenido una charla, a través de la cual, como sus propias palabras evidenciarán, nos hemos aproximado a lo que ha sido su docencia sobre la escritura teatral. Este polifacético hombre que compagina la decoración de interiores con la práctica teatral, ha desempeñado los más variados oficios dentro de este ámbito. Sus textos⁶, ampliamente premiados, no son sino "pretextos de representación en los que hay que desarrollar las propuestas"⁷, propuestas en las que J.Campos asume la escenografía, la dirección y, en alguna ocasión, la interpretación. Esta labor, marcada por un profundo sentido crítico, es un eslabón más de una cadena en la que se enlazan otras actividades vinculadas con el mundo teatral: exposiciones sobre escenografía, conferencias y congresos, producción teatral y gestión cultural⁸.

Su actividad como docente se remonta a 1.975, año en que impartió un Curso de Interpretación en la Universidad de Granada, ejercicio que repitió en el Centro

⁶ Debido a la limitación que exigen estas líneas, únicamente señalaré aquellos textos que han visto la luz a través de publicaciones o de los escenarios: *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura* (1.974), *En un nicho amueblado* (1.975), *Nacimiento, pasión y muerte de... por ejemplo: tú* (T.Alfil, 1975), *7.000 gallinas y un camello* (T.María Guerrero, 1.976), *Blancanieves y los siete enanitos gigantes* (T.Barceló, 1978), *Es mentira* (T.Lavapiés, 1.980), *Entrando en calor* (Sala Mirador, 1.990).

⁷ C.OLIVA, *El teatro desde 1.936*, Alhambra, 1.989, p.402.

⁸ Debido a su importancia, no podemos pasar por alto su labor como responsable de los Teatros del Círculo de Bellas Artes desde su fundación en 1.983 hasta su cierre en 1.988.

Norte de Madrid un tiempo después. Sin embargo, su docencia en el campo que nos interesa, en la enseñanza de la escritura teatral, se inicia en 1.984 respondiendo a una demanda del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, labor que tuvo su continuidad en el Cículo de Bellas Artes.

J. Campos, al igual que F. Cabal, exige que las personas que van a asistir a su curso le entreguen una obra de no importa qué género. La lectura de estos escritos y una entrevista que mantiene con sus respectivos autores, le permite hacer una selección, además de darse cuenta de cuál es el nivel de creatividad de cada uno de sus futuros alumnos. Tras este previo primer contacto, el curso se divide en dos partes de muy diferente duración.

En una "sesión de motivación" en la que intenta sentar las bases de la creación, de la teatral en especial, apuntala los pilares sobre los que se debe asentar el trabajo de los futuros dramaturgos. Empieza J. Campos⁹ explicando qué impulsa a una persona a acometer cualquier creación artística: "Cuando un individuo propone un nuevo código de comunicación para relacionarse con los demás es porque los lenguajes cotidianos no le sirven; siente la necesidad de transmitir sensaciones o ideas, para las cuales los códigos convencionales le son insuficientes, cuando no se convierten en barreras infranqueables. El mal uso, por banalización o fraude, ha convertido los lenguajes cotidianos en inoperantes para el tratamiento de los temas fundamentales y su utilidad ha quedado reducida a funciones instrumentales. De cómo los lenguajes creativos son igualmente sometidos a banalización y fraude, podríamos deducir una teoría que nos permitiría interpretar la Historia del Arte como el intento de la sociedad con sus artistas al frente, por mantener abiertos unos cauces que la banalización y el fraude tienden a obturar".

Para explicar esta teoría suele utilizar la parábola del carcelero y el preso, que, resumida, es del siguiente modo: "Los presos se comunican utilizando la palabra libertad, pero cuando el carcelero es quien más la utiliza, el término pierde su sentido. Alguien entonces, de entre los presos, lanza un nuevo sonido que el resto de los prisioneros reconoce como la expresión de ese anhelo. El carcelero, de inmediato, trata de impedir la difusión de ese nuevo signo. Mas cuando comprende que el término ha sido generalmente aceptado, aplaude, premia su invención y lo repite hasta la saciedad, para así conseguir inutilizarlo. Y ... vuelta a empezar".

Tras estas palabras, J. Campos propone la primera reflexión a aquellos que pretenden acercarse al mundo de la creación. "¿Estará entre los que crean nuevos signos para comunicarse en profundidad, o con los que sólo pretenden vaciarlos

⁹ Por no desvirtuar las enseñanzas de J. Campos, quien concienzudamente ha elaborado la siguiente entrevista, plasmaremos, siempre que nos sea posible, las palabras textuales por él pronunciadas.

de contenido repitiendo como cotorras la nueva tendencia de turno? O lo que es lo mismo ¿va a correr el riesgo o va a estar a la moda?"

A continuación, el autor-docente trata con sus alumnos un tema de suma importancia: ¿Cuál es la esencia del teatro?. "Hay quien piensa que lo fundamental es contar una historia de forma dialogada; otros, más modernos, resaltan el hecho de la representación en vivo, desligándose del soporte argumental; y tampoco falta quien lo concibe como la suma o confluencia de diversas manifestaciones artísticas. En mi opinión, tales formulaciones no pasan de ser definiciones epidérmicas. Sin embargo, es curioso, casi nadie apunta que lo esencial del teatro es el conflicto. Teatro es la representación del acto agónico. La confrontación, la lucha, es la herramienta con la que evidenciamos nuestros conflictos; que el resultado de tal enfrentamiento sea trágico o cómico, no altera lo más mínimo la naturaleza del hecho teatral. El binomio protagonista-antagonista es el que genera la historia que contamos, dialogada y en vivo, en torno a la cual el resto de las manifestaciones artísticas no son sino aderezos". Les previene de que no establezcan la relación directa "a más conflicto, mejor teatro"; se trata, aclara J. Campos, "de jugar con los conflictos: mostrarlos, dosificarlos, alternarlos, potenciarlos, hacerlos estallar. Quiero que cuando piensen en teatro, piensen en conflictos, pues esa es la materia prima a partir de la cual nos mostrarán su visión de la realidad".

Por otra parte, se muestra igualmente cauteloso ante la utilización que el creador hace de su obra; ésta no debe estar al servicio de sus ideas, sino que, a través de ella, el dramaturgo debe descubrir aquello que aún no sabe. "Que utilicen la creación como herramienta de conocimiento. Para expresar las ideas que el sistema nos metió en la cabeza ya tenemos los lenguajes cotidianos. La creación nos enfrenta a verdades imprevistas, no siempre cómodas, que debemos afrontar. Por esto les invito a vomitar todo aquello que la vida les indigestó y que no pueden expresar a través de los cauces normales de comunicación. Por supuesto que lanzarse sin red da lugar a una escritura gruesa, desordenada, convulsa. Ya habrá tiempo para mejorar la eficacia de lo escrito".

Reconoce ante sus alumnos que sus métodos no son los convencionales, como tampoco lo es la escritura que él les propone. "Lo cómodo sería partir de una sinopsis. Establecer: argumento, psicología de los personajes, contenido ideológico. Eso sería, sin duda, el mejor procedimiento para producir una dramaturgia industrial (la televisión la demanda). Yo no lo sé hacer, y por consiguiente, no lo sé enseñar; quien quiera iniciarse en ese oficio tendrá que acudir a otra parte".

Tras esta sesión de motivación, con la que, según J. Campos, podría terminar el curso, porque "poco más cabe enseñar, el resto son cuestiones que ellos deben aprender, o mejor, que ellos deben incorporar a su bagaje personal", los alumnos deben enfrentarse a las clases prácticas.

En la segunda parte, el plan de trabajo es la escritura de un pequeño texto teatral (diez o quince folios), que versará sobre temas propuestos (la pareja,

piscinas, ferrocarriles, perros, etc), y de cuya puesta en escena se ocupan ellos mismos. Este método reporta indudables beneficios, no sólo porque aprenden la práctica escénica, sino porque propicia la reflexión sobre qué se puede aceptar en un encargo y qué inadmisible negociar.

Acabados los textos, un grupo de actores que colabora con el curso pone en pie las obras bajo la dirección de los propios autores, con lo que se palia "el divorcio existente entre autor y escenario", separación que, según Campos, coincide casualmente en el tiempo con el divorcio del teatro y del público. Iniciado el taller de interpretación, y en función de las propuestas, J. Campos expone soluciones a los problemas que los propios montajes plantean. "El procedimiento puede ser tachado de poco metódico, de caótico, incluso, pero lo que pretendo a toda costa es no imponer un sistema único, no condicionar la creatividad con la exposición previa de una fórmula normalizada. El resultado es siempre un abanico muy amplio de estilos escénicos, y la puesta en pie de obras tan diversas nos permite analizar, desde ángulos muy distintos, las disfunciones existentes entre texto y práctica escénica. Teniendo en cuenta que periódicamente todos asisten al trabajo de todos, el temario acaba siendo cuantioso".

Forzado en cierto modo por nuestro requerimiento, J. Campos ha señalado algunos de los puntos de ese temario surgido de la práctica escénica de sus alumnos y en el que confluyen los consejos sobre la escritura con los referentes a la dirección e interpretación: "No hay acción sin reacción". "Ningún personaje debe ser previamente explicado, que lo expliquen sus hechos". "Los palamentos, los bocadillos, las frase, son más eficaces si comienzan y/o acaban con aquello que interesa resaltar". "Que nadie en escena permanezca como invitado de piedra". "Hay que defender al antagonista con la misma pasión que al protagonista". "No trampear en el suministro de las informaciones; el espectador puede ser equivocado pero no engañado". "No es conveniente mezclar estilos, salvo que ése sea el fin". "Que las acciones no se narren, que ocurran". "Los conflictos laterales deben confluir en el conflicto principal". "Conviene ser consciente de las unidades (lugar, tiempo y acción) y de las partes del drama (planteamiento, nudo y desenlace) pues éstos son los elementos sobre los que se sustenta la estructura". "El monólogo o es un conflicto interno o sólo es un parlamento". "El silencio es tan importante como la palabra". "Todo lo que no gravita sobre los conflictos es peso muerto". "Que el desarrollo de los acontecimientos determine la estructura, y no a la inversa". "Los personajes episódicos son los protagonistas de otras funciones (la verdad principal se sustenta en las verdades que la circundan) por tanto no conviene utilizar personajes de guardarropía". "Para convencer hay que estar convencido, sólo así una obra puede llegar a ser incuestionable". "Se puede hablar de lo que se conoce y de lo que no se conoce, siempre que no se traicione el conocimiento ni el desconocimiento". "El autor no debe imponer su punto de vista sino que su visión de la realidad será el resultado de la confrontación de los puntos

de vista de sus personajes". "Una obra tiene tantas lecturas como espectadores. Intentar imponer una lectura única va contra la esencia de la comunicación". "No conviene gastar la pasión en las acotaciones". "La realidad y sus metáforas deben partir de tu propia realidad; inventa el discurso pero no inventes la motivación".

"Estas y otras muchas cuestiones suelen surgir a modo de comentarios durante los ensayos (dichas así parecen sentencias de oráculo), pues bien, la creación consiste en hacer lo contrario, no de modo sistemático, que sería una aberración, sino por razones de necesidad". Este es el motivo por el que J. Campos se niega a ordenar estos puntos en un programa; son sugerencias sobre las que es preciso reflexionar, pero nunca erigirlas en normativa.

Junto a estos consejos de tipo práctico, no deja de insistir a sus alumnos sobre la necesidad de la lectura de obras fundamentales en la tradición teatral: Aristóteles, Stanislavski, Mayerhold, Grotowski, Brecht, porque "es importante que se familiaricen con la práctica escénica. Si conocen al actor y los problemas de la interpretación, les será más fácil apuntar desde el texto las claves de la puesta en escena, y proporcionar los materiales que los intérpretes necesitan para dar cuerpo a los personajes". Pero su insistencia todavía va más lejos al añadir "¡Qué lo lean todo!. Para ser autor, leer es tan importante como vivir. Hay que amueblar la mente, ya está bien de tanto teatro escrito por mentes deshabitadas".

Como conclusión, nuestro dramaturgo-docente advierte a sus alumnos de que "lo importante es tener algo que decir, sentir la necesidad de decirlo y para ello utilizar los recursos que la tradición ha probado como eficaces, asumiéndolos o negándolos, según convenga al objetivo principal de toda comunicación, que es hacerse oír".

Las metodologías de F. Cabal y de J. Campos son diferentes debido a que sus planteamientos iniciales también lo son; mientras que F. Cabal se centra en la escritura teatral y en ella profundiza, J. Campos imparte la docencia desde su concepción de la obra teatral como una totalidad en la que se aglutinan los trabajos del dramaturgo, director, escenógrafo, etc. Vemos, pues, que sus experiencias docentes se derivan de sus respectivas prácticas profesionales y, por lo tanto, sus enseñanzas no son excluyentes, sino que pueden llegar a complementarse, como lo prueba el elevado número de jóvenes autores de reconocido prestigio en la actualidad que han sido alumnos de ambos creadores.

Para conocer con más precisión en qué consisten las clases de F. Cabal y J. Campos, necesitaríamos entrevistar a los alumnos de cada uno de los cursos impartidos, y, muy posiblemente, tampoco alcanzaríamos un conocimiento más exhaustivo, porque en la enseñanza, como en el teatro, nunca dos clases/representaciones son iguales.